

Wilfried Seipel

MUSEUM – IDENTITÄT – ÖSTERREICH

Die Frage, inwieweit ein Museum oder die Museen überhaupt als identitätsstiftende Faktoren im Bewusstsein einer Gesellschaft – in unserem Fall der österreichischen Gesellschaft – wahrgenommen werden oder nicht, kann auch in diesem Beitrag nicht befriedigend oder schon gar nicht abschließend beantwortet werden. Die Museumswelt in Österreich hat in den letzten zehn/fünfzehn Jahren ohne Zweifel einen gewaltigen Aufschwung genommen. Während in den benachbarten Ländern wie Deutschland und Italien, aber auch in Holland und vor allem in den USA bereits in den siebziger und achtziger Jahren ein Museumsboom mit Ausstellungen, Museumsneugründungen etc. zu verzeichnen war, waren die Museen in Österreich bis Ende der achtziger Jahren kein Diskussionsthema. Während schon in den sechziger und dann wieder in den siebziger Jahren großartige Sonderausstellungen in Deutschland von Millionen Besuchern gestürmt wurden, wurde im Wiener Künstlerhaus im Jahre 1983 die erste Großausstellung *Die Türken vor Wien 1683* durchgeführt. Ein Ausstellungsereignis, an das die 1985 gezeigte Großausstellung *Traum und Wirklichkeit*, ebenfalls im Wiener Künstlerhaus, direkt anschließen konnte. Vergleichbare Sonderausstellungen in den Wiener Museen gab es damals noch nicht, erst mit der Umsetzung der so genannten Museumsmilliarde, beginnend 1990, wurden jahrzehntelange Versäumnisse der öffentlichen Kulturpolitik in kleinen Schritten wieder gut gemacht – vor allem hinsichtlich der baulichen Sanierung und Instandsetzung der oft ruinösen Zustände der historischen Museumsbauten. Als bald kam es auch zu Erweiterungen und Neugründungen, die vor allem im Wiener Museumsquartier ihren Höhepunkt fanden, das 2001 mit dem Museum Leopold und mit dem Museum für Moderne Kunst eröffnet werden konnte. Die mediale Öffentlichkeit nahm zunehmend Anteil an den oft kontroversen Diskussionen über architektonische Details wie etwa dem Leseturm im Museumsquartier, inhaltlichen Konzeptionen und schließlich auch der Besetzung von Direktorenposten. War Österreich, vor allem Wien, bis in die Mitte der neunziger Jahre in kultureller Hinsicht in erster Linie ein Land der Musik, der Staatsoper und des Theaters, sollte sich dieses nicht nur in einer vor allem medial fassbaren größeren Aufmerksamkeit, sondern auch in einem gestiegenen öffentlichen, vor allem kulturpolitischen Interesse widerspiegeln. Während in den frühen neunziger Jahren die Besetzung des Direktorpostens des Burgtheaters mit Claus Peymann die Schlagzeilen sämtlicher Tageszeitungen und Wochenjournale füllte, wurden Museumsprobleme fast ausschließlich im Zeitungsinnen, im Feuilleton, bzw. den Kulturseiten abgehandelt. Die vor kurzem erfolgte Bestellung der neuen Direktorin der Österreichischen Galerie Belvedere hingegen, war bereits von einem Medienrummel ungeahnten Ausmaßes bestimmt. Den wichtigsten Museumsdirektoren Österreichs wurde nicht nur die „Ehre“ zuteil auf der Titelseite eines bekannten Wochenmagazins zu erscheinen, weitere acht Seiten im Blattinneren berichteten über Wohl und Wehe, Ge-

deihen und Verderb, Eitelkeiten, Schwächen und bisweilen auch Leistungen der Direktoren. Rechnungshofberichte über Museumsprüfungen, vor allem über das Kunsthistorische Museum oder einige Jahre vorher über die Österreichische Galerie, wurden nicht nur von den Zeitungen aufgegriffen, sondern auch im Parlament zum Teil in Sondersitzungen diskutiert. Die Museumsarbeit, die Ausstellungen und Sammlungserweiterungen, das persönliche Profil des Museumsdirektors, sein Privatbereich, das Familienleben, seine Hobbys und modischen Vorlieben, waren und sind Inhalt breiter, freilich keineswegs immer sachlicher, sondern oftmals auch politisch instrumentalisierter Erörterungen. Die Museen und ihre Leiter sind Gegenstand des gesellschaftlichen Diskurses geworden, mit allen Vor- und Nachteilen, die diese mediale Aufmerksamkeit für die eigentliche Museumsarbeit mit sich bringt. Es hat freilich den Anschein, dass der Stolz, den der Österreicher über sein Land, die Landschaft, die Kunst und Kultur, die Musik und das Theater, eben den spezifischen Charakter Österreichs empfindet, und dabei übrigens auch keine wie auch immer geartete Kritik verträgt, etwas mit einer Art identitätsstiftenden Wirkung der genannten Bezugsэлеmente zu tun haben könnte. Freilich ist damit vor allem ein emotionales Interesse oder besser ein emotional bestimmtes Verhältnis des Österreichers zu seinem Heimatland zu verstehen. Die Hassliebe eines Thomas Bernhard zu der ihn umgebenden österreichischen Welt und ihrer Menschen, hat bekanntlich auch die Kunst umfasst. Eingebettet in seinen Exkurs über die *Alten Meister* im Kunsthistorischen Museum.

Doch wenden wir uns zuerst nochmals der Frage zu, was denn eigentlich unter Identität vor allem im kulturellen Bereich verstanden werden kann. Was hat ein Museum tatsächlich mit Identität zu tun? Ist das Museum eine identitätsstiftende Institution oder bekommt es seine Identität durch die Perzeption seiner Sammlungen, seiner Geschichte und damit seiner Bedeutung in einer breiten gesellschaftlichen Akzeptanz. Was meint also Identität überhaupt im Besonderen hinsichtlich eines oder mehrerer Museen, gibt es überhaupt eine identitätsstiftende Funktion? Wenn Hegel definiert: „*Identität ist der mit sich selbst identische Unterschied*“, so ist damit jedenfalls eine Abgrenzung gegenüber anderen Dingen gemeint. Eine Abgrenzung, die sich in einem besonderen Bewusstseinszustand widerspiegelt, der durch besondere Erlebnisse, Gedanken, Gefühle bestimmt wird. So hängt damit wohl auch das eigene Selbstwertgefühl, das Selbstverständnis und der authentische Charakter des Individuums an sich zusammen. Auf die Museumsbesucher bezogen würde das bedeuten, dass jeder Museumsbesuch, der durch eine emotionale Auseinandersetzung mit den betrachteten Kunstwerken bestimmt wird, eine Bestätigung, Verstärkung, oder Veränderung im Selbstverständnis des Betrachters herbeiführen könnte. Dieser, wie André Malraux in seinem *Musée imaginaire* formuliert hat, „nachschöpferische Prozess“, die Zwiesprache mit dem Kunstwerk, ist auf die Einzelperson des Betrachters beschränkt, der durch das entsprechende Kunsterlebnis in einem identitätsstiftenden Prozess seine persönliche Einzigartigkeit seiner Identität geschärft hat. Zu einer literarischen Verdeutlichung sei hier das Zitat von Thomas Bernhard, der in seinen *Alten Meistern* Atzbacher folgende Worte in den Mund legt:

„Ich bin als Kind auf dem Land recht glücklich gewesen, aber glücklicher war ich doch immer wieder in der Stadt [...] wie ich auch immer viel glücklicher in der Kunst als in der Natur gewesen bin, die

Natur ist mir zeitlebens unheimlich gewesen, in der Kunst habe ich mich immer geborgen gefühlt. Schon in der Kindheit, die ich vornehmlich in der Obhut meiner Großeltern verbringen durfte und in welcher ich, alles in allem genommen, doch tatsächlich glücklich gewesen bin, war ich doch da immer geborgen und in der Suche nach der Kunstwelt immer gut aufgehoben gewesen.“

Und an anderer Stelle sagt Reger:

„Aber ich bin ja nicht verrückt, ich bin nur ein außerordentlicher Gewohnheitsmensch, der eine außergewöhnliche Gewohnheit hat, nämlich die außergewöhnliche Gewohnheit seit dreißig Jahren jeden zweiten Tag ins Kunsthistorische Museum zu gehen und auf der Bordone-Saal Sitzbank Platz zu nehmen. War es meiner Frau zuerst eine furchterliche, so war es ihr dann schließlich eine liebe Gewohnheit. In den letzten Jahren hat sie, wenn ich sie danach gefragt habe, immer gesagt, es sei ihr eine liebe Gewohnheit immer mit mir ins Kunsthistorische Museum zu unserem weißbärtigen Mann von Tintoretto zu gehen und auf der Bordone-Saal Sitzbank Platz zu nehmen. Tatsächlich denke ich, dass das Kunsthistorische Museum der einzige Fluchtpunkt ist, der mir geblieben ist, sagte Reger. Zu den Alten Meistern muß ich gehen, um weiter existieren zu können, genau zu diesen sogenannten Alten Meistern – die mir ja längst und schon seit Jahrzehnten verhaßt sind, denn nicht ist mir im Grunde mehr verhaßt als diese sogenannten Alten Meister hier im Kunsthistorischen Museum und die Alten Meister überhaupt, alle Alten Meister, sie mögen heißen wie sie wollen, sie mögen gemalt haben wie sie wollen, sagte Reger, und doch sind sie es, die mich am Leben halten.“

Trotz der Widersprüchlichkeit der Aussage bleibt hier der identitätsstiftende Charakter des Kunstwerks, in diesem Fall der Kunstwerke der Alten Meister im Kunsthistorischen Museum, gewahrt. Ein Leben ohne diese Auseinandersetzung wäre für Reger das Ende seiner Existenz.

Wenn also unseres Erachtens an dem identitätsstiftenden Einfluss des Kunstwerkes im Museum kein Zweifel bestehen kann, erhebt sich die Frage, inwieweit das Museum insgesamt als Sammlungskomplex in seiner identitätsstiftenden Funktion von der Gesellschaft als solche wahrgenommen wird. Wieweit empfindet die Gesellschaft als Museumsträger im weitesten Sinn das oder die Museen als notwendige, fürs eigene Selbstverständnis wichtige weil persönlichkeitsbildende Institution? Inwieweit ist die Ausprägung einer persönlichen oder auch kollektiven, einer regionalen und vor allem auch einer nationalen Identität im Museum beheimatet, inwieweit ist dieser Ort der Erinnerung, des Gedächtnisses ein Bestandteil des Selbstverständnisses einer Gesellschaft, die in zunehmenden Maße globalisierenden Tendenzen ausgesetzt ist? Oder hat die Verortung des Gedächtnisses einer Gesellschaft im Museum tatsächlich jenen Bezugspunkt gefunden, der, im immer rascher ablaufenden Entwicklungsstrom gesellschaftlicher Veränderungen, als Ruhepunkt eine immer wichtigere Rolle einzunehmen im Begriff ist?

Zu Klärung dieser Fragen soll im Folgenden ein kurzer Überblick über die Definition und die Aufgaben der Museumsarbeit im Allgemeinen referiert werden, um danach am Beispiel des Kunsthistorischen Museums und der historischen Entwicklung seiner Sammlungen, gleichsam paradigmatisch die Herausbildung eines Identifikationsmodells zu beschreiben.

Die Frage nach der Bedeutung des Museums in unserer Gesellschaft wird heute nach wie vor mit den vier großen Aufgabenbereichen des Sammelns, Bewahrens, Forschens und Veröffentlichens in Zusammenhang gebracht, die je nach augenblicklicher zeitgeistiger Stimmung unterschiedlichen Wertungen ausgeliefert sind. Wer das österreichische Bundesmuseumsgesetz, das im August 1998 verabschiedet wurde, zur Hand nimmt, wird in § 2 dieses Gesetzes eine genaue Aufgabenregelung der Museen finden, die vor allem inhaltlich strukturiert über die vier oben skizzierten Grundelemente der Museumsarbeit freilich weit hinausgeht. So heißt es hier:

„Die Bundesmuseen sind kulturelle Institutionen, die im Rahmen eines permanenten gesellschaftlichen Diskurses die ihnen anvertrauten Zeugnisse der Geschichte und Gegenwart, der Künste, der Technik, der Natur, sowie der sie erforschenden Wissenschaften sammeln, konservieren, wissenschaftlich aufarbeiten und dokumentieren und einer breiten Öffentlichkeit zugänglich machen sollten. Sie sind ein Ort der lebendigen und zeitgemäßen Auseinandersetzung mit dem ihnen anvertrauten Sammlungsgut [...] die Bundesmuseen sind dazu bestimmt, das ihnen anvertraute Sammlungsgut zu mehren und zu bewahren und es derart der Öffentlichkeit zu präsentieren, dass durch die Aufbereitung Verständnis für Entwicklungen und Zusammenhänge zwischen Gesellschafts-, Kunst-, Technik-, Natur- und Wissenschaftsphänomenen geweckt wird. Als bedeutende Institutionen Österreichs sind sie dazu aufgerufen das österreichische Kulturleben zu bereichern, das Kulturschaffen der Gegenwart, die aktuellen Entwicklungen der Technik und die Veränderungen der Natur zu registrieren und deren Zeugnisse gezielt zu sammeln...“

Mit dieser übergreifenden Definition wird nicht nur die Verantwortung der Museen für das ihnen anvertraute Sammlungsgut betont, sondern auch die gesellschaftliche Einbindung dieser Institutionen zur Mehrung von Wissenschaft, Forschung, Bildung und Erziehung. Es versteht sich freilich von selbst, dass die hier definierten Aufgabenbereiche, bzw. die gesellschaftliche Einbindung ein Ergebnis der Aufklärung sind, und die ursprüngliche Funktion der kaiserlichen, adeligen, kirchlichen oder privaten Sammlungen eine völlig andere gewesen ist. Aus diesem Grund ist hier ganz kurz ein historischer Rückblick auf die Herausbildung der Kaiserlichen Sammlungen, die unter Friedrich III. und Maximilian II. beginnt und somit am Anfang der Entstehungsgeschichte des österreichischen Museums insgesamt steht, angebracht. Dass in diesem Zusammenhang dem Kunsthistorischen Museum eine besondere Bedeutung zukommt, versteht sich von selbst, und ich nütze hier die Gelegenheit, um auf die Entstehungsgeschichte der in diesem Hause und seinen Dependancen versammelten Sammlungsbestände etwas näher einzugehen. Freilich ist dies nicht nur in der besonderen Bedeutung des KHM begründet, sondern vor allem deswegen, weil in der Entwicklungsgeschichte dieses Museums das Spannungsverhältnis zwischen kaiserlichem Privateigentum, das meist an verborgenen Orten, in für die Öffentlichkeit unzugänglichen Schatzkammern aufbewahrt wurde, und der allmählich sich entwickelnden Zurschaustellung des kaiserlichen Sammlungsbestandes eine Dynamik innewohnt, die noch im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts zu einer mehr oder weniger freien Zugänglichkeit, zumindest eines wichtigen Teilbereichs dieser Sammlungen, für alle Schichten der Bevölkerung führen sollte.

Beginnen wir also mit der bekannten Überschrift über dem Hauptportal des Kunsthistorischen Museums: „*Den Denkmälern der Kunst und des Altertums, Kaiser Franz Josef 1891*“. Mit der Eröffnung des Kunsthistorischen Museums am 17. Oktober 1891 war ein jahrhundertelanger Sammlungsprozess kaiserlicher und adeliger Sammler abgeschlossen. Erstmals wurden die bis dahin an verschiedenen Orten Wiens verstreut untergebrachten Sammlungsbestände zusammen geführt und der Öffentlichkeit zugänglich gemacht. Der Besucheransturm war in den ersten Wochen enorm. Obwohl das Museum nur vier Tage in der Woche geöffnet war, wurde es in den ersten zehn Wochen von weit über 200.000 Besuchern regelrecht gestürmt. Am 27. Dezember 1891 wollten innerhalb der vierstündigen Öffnungszeit über 15.000 Besucher die Schauräume betreten. Dies belegt nicht nur die bis heute nachweisbare Neugierde der Wienerinnen und Wiener, die stets gepaart mit einer gewissen Sensationslust nach dem Ausschau hält, was neu oder unbekannt ist, sondern zeigt auch welche unglaubliche Bedeutung diese Öffnung der Kaiserlichen Sammlungen für das Selbstverständnis des Habsburger Herrscherhauses gehabt haben dürfte. Bis dahin eher zurückhaltend der Öffentlichkeit gegenüber, in unzureichender, jedenfalls aber stark eingeschränkter Art und Weise für das Publikum geöffnet, waren die beiden großen Museen am Ring, das Kunsthistorische und das Naturhistorische Museum, zu Ende des 19. Jahrhunderts die wohl bedeutendsten Museumsbauten Europas. Anders freilich als etwa der Louvre, der sich bis heute seit der Gründung des Musée Napoléon mehr oder weniger als Museumsdenkmal der nationalen Größe eines Zentralstaates verstand, und anders als etwa die Berliner Museen, die sich aufbauend auf dem Humboldtschen Bildungsideal bis heute als Bildungsort der Menschheit verstehen, um die Künste und Kulturen der Welt zum Vergnügen und Nutzen möglichst vielen Menschen zugänglich zu machen, war die Eröffnung des Kunsthistorischen Museums mit seinen Kaiserlichen Sammlungen eher die huldvolle Geste eines Monarchen, der das von ihm und seinen Vorfahren angesammelte Kulturgut ohne ausdrücklichen Bildungsauftrag, aber sicher mit nicht geringem Stolz, zugänglich machte. In den programmatischen Leitlinien in Bezug auf die Planung der Neuaufstellung der Kaiserlichen Sammlungen, wie sie im so genannten Generalprogramm 1876 dem Kaiser übergeben wurden, wird ausdrücklich festgestellt, dass die in Kunsthistorischen Sammlungen vereinigten Bestände kaiserliches Privateigentum seien und deswegen kaum über größere Geldmittel verfügt werden kann. Eine Erweiterung der Sammlung sei daher nur „mit Berücksichtigung des in manchen Teilen unvergleichlich reichen Grundstocks in weiser Beherrschung geboten“ und, dass die „Kunsthistorischen Sammlungen meines Hauses als untastbares und unteilbares Ganzes zu verwalten sind und demnach auch die leihweise Entnahme von Gegenständen aus denselben nach erfolgter Übertragung in das neue Museumsgebäude unzulässig ist“. Es ging hier dem Kaiser und seinen Beamten also wohl weniger um eine identitätsstiftende Funktion der Kaiserlichen Sammlungen in der Öffentlichkeit, als viel mehr um den Erweis kaiserlichen Kunstgeschmacks und Sammlungsleidenschaft.

Das Verhältnis der Kaiserlichen Sammlungen zu Öffentlichkeit bzw. zu den Untertanen der Habsburger Herrscher spiegelt sich in zwei Zitaten aus der Zeit Kaiser Friedrich III., der in der Zeit von 1415 – 1493 gelebt hat, und aus der Zeit Maximilian II. in der Mitte des 16. Jahrhunderts. Auf Kaiser Friedrich III., von dessen Schatzkammern in Graz, Wiener Neustadt und Linz heute nur mehr wenige Objekte nachweisbar sind,

bezieht sich ein zeitgenössisches Zitat aus dem Jahre 1470, in dem einerseits die sehr private Einstellung dieses Kaisers zu seinen gehorteten Schätzen kritisiert wird, vor allem aber sein mangelnder Eifer, ja seine Nachlässigkeit bei der Verteidigung Österreichs gegen die Türken, wenn es da heißt: „*Laß Dir Dein gut nicht lieber sein als das Blut der Christen [...] sage, wo ist das Gut, das Du in 32 Jahren von den Fürsten- und Grafschaften und so mancher Herrschaft genommen hast. Wo sind die großen Schätze, die Du von den Vorfahren geerbt hast? Verwende die Schätze Deiner Vorfahren, wer weiß, wie sie erworben worden sind.*“ Der Wortlaut dieser Kritik erscheint heute noch kühn, um nicht zu sagen frech, und unterstreicht auf eindrückliche Weise den Privatcharakter dieser Schatzkammern. In umgekehrte Richtung zielt die Kritik, die Kaiser Maximilian II., rund hundert Jahre später, an die Öffentlichkeit richtete, als es darum ging, sich für die Sanierung seiner Kunstkammer der Unterstützung einer breiteren Öffentlichkeit zu vergewissern. Er war wohl der Erste, der in der Geschichte des Museumswesens einen Appell an die Öffentlichkeit richtete, wenn es da heißt: „*...da in unserer Kunstkammer allhier zur Verhütung eines größeren Schadens neuer Boden gelegt werden muß.*“ So ersuchte Maximilian II. die Wiener Tischler das nötige Holz zur Verfügung zu stellen und auch möglichst rasch zu arbeiten. War unter Friedrich III. der private Charakter im Vordergrund gestanden, so kann der Appell Maximilians II. wohl dahingehend verstanden werden, dass die Kunstkammer, obzwar im Besitz des Kaisers, ein so wichtiges Sammlungsgut sei, dass auch die Öffentlichkeit an seiner Erhaltung Interesse haben müsste, obwohl die Sammlungen der Öffentlichkeit nicht zugänglich waren. Wie dieser Versuch, die Öffentlichkeit zu motivieren ausgegangen ist, entzieht sich unserer Kenntnis.

Doch folgen wir der weiteren Geschichte der Kaiserlichen Sammlungen. Der mit dem Namen der Sammlungen auf Schloß Ambras bei Innsbruck verbundene jüngere Bruder Maximilians II., Erzherzog Ferdinand II., der 17 Jahre lang Statthalter in Böhmen gewesen war, kann als die bedeutendste Sammlerpersönlichkeit des 16. Jahrhunderts angesehen werden. Seine sowohl von historischem Interesse als auch ästhetischer Faszination bestimmte Sammlung von Artificialia, Naturalia, Mirabilia und Kuriosa verkörperte die Kunst und Wunderkammer der Renaissance schlechthin. Die über tausend Beispiele umfassende Sammlung von Miniaturporträts und seine interessante Harnisch-Sammlung bildeten ein Teatrum Mundi der bedeutendsten Herrscher- und Fürstenhelden sowie Dichter seiner Zeit. Systematisch nach Materialien aufgestellt, bildete seine Sammlung ein Abbild von der Komplexität des Universums. Nach seinem Tod wurde die Sammlung von Schloß Ambras im Jahre 1605 von Kaiser Rudolf II. gekauft und so vor dem Verfall bewahrt.

Mit Kaiser Rudolf II. tritt die größte Sammlerpersönlichkeit unseres Museums auf die Bühne der Geschichte. Sowohl als Sammler, Auftraggeber und Anreger stand Rudolf als Kunstfreund und Mäzen gleichsam am Beginn der Idee einer gemeinsamen Schatz- und Kunstkammer des Hauses Österreich. Aber auch die Kunstobjekte seiner Sammlungen befanden sich meist unzugänglich in der Prager Burg und waren nur von ihm selbst und seinen engsten Vertrauten zu besichtigen. In seiner privaten Sammelleidenschaft kaufte er alle Hauptwerke von Dürer, wichtige Meisterwerke von Parmigianino und Correggio, und erwarb fast alles, was von Pieter Breughel dem Älteren noch zu haben war.

Mit Erzherzog Leopold Wilhelm, dem Bruder Kaiser Ferdinand III., kam es zu einer unerwarteten Erweiterung der kaiserlichen Sammlungsbestände und der eigentlichen Begründung der Wiener Gemäldegalerie. Den Grundstock dafür bildeten Leopold Wilhelms in Brüssel angelegte Sammlungen, wo er neun Jahre lang Statthalter war.

Unter Kaiser Leopold I. wurde die Sammlung in die Wiener Stallburg verbracht, auch verschiedene Ambraser Bestände sind damals nach Wien verbracht worden. Unter Kaiser Karl VI. kam es 1728 zu einer Neuordnung der Gemäldegalerie, die erstmals nach entsprechender Voranmeldung auch Besuchern von außen offen stand. Auch die Geistliche und Weltliche Schatzkammer sollte eine neue provisorische Aufstellung in der Alten Burg finden, war doch die Schatzkammer als eine bewusste Ansammlung wertvollster historisch-dynastischer Erinnerungsstücke entstanden, die den Glanz des Kaiserhauses und seiner Geschichte repräsentierten.

Freilich sollte die unter Karl VI. eingeführte teilweise Öffnung der Gemäldegalerie nach außen nicht jenen Erfolg zeitigen, mit dem er vielleicht gerechnet hatte, oder den wir zumindest heute erwarten würden. Denn es heißt in einer anonymen Denkschrift aus dieser Zeit:

„Es finden sich hier in Wien wenige Liebhaber und noch weniger Kenner. Der reiche Adel denkt nicht daran und sucht größtenteils seine Würde bloß in einem prächtigen, in die Augen fallenden und oft übertriebenen Aufzug. Außer der Kaiserlichen und der Liechtensteinischen Galerie trifft man in Wien nur wenige Gemälde an. Zum Unglück werden die schönsten Stücke noch dazu in der ersteren, also der Kaiserlichen, sehr vernachlässigt: Man putzt sie und verderbt sie, zieht sie, man vergrößert und verkleinert nach Belieben, sehr Viele sind beschädigt. Ebenso schlecht sind sie auch geordnet.“

Dass die Kritik nicht unberechtigt war, ergibt sich aus dem 1767 gefassten Beschluss, die Gemäldegalerie von der Stallburg in das Obere Belvedere zu übersiedeln, wo sie 1781 eröffnet wurde. Dort war sie Montag, Mittwoch und Freitag allgemein zugänglich, allerdings *„mit gesäuberten Schuhen“*, Stöcke und Degen mussten abgelegt werden, Kinder waren nicht zugelassen, an Regentagen blieb die Galerie geschlossen. Schon 1813 wurde die Zahl der Öffnungstage auf zwei beschränkt und Eintrittskarten eingeführt, weil

„die willkürliche Zulassung der allergeringsten Volksklasse von der Straße dadurch vermindert wird, welche für kunst- und wissenschaftliche Sammlungen nicht geeignet sind und den gebildeten Ständen des Publikums wird der Genuß der Galerie noch so viel angenehmer werden, der nur bei geräuschloser Betrachtung der Kunstwerke stattfinden kann. Denn bis dahin kamen Tagwerker, Kellner, Wäschermädel und Küchendiener mit ihren Galanen, sowie die gemeinsten Weiber mit halbnackten Kindern; Kindergeschrei und Unreinlichkeiten beleidigten die Sinne der Besucher.“

Diese nicht sehr demokratisch gesinnte Feststellung zeigt einmal mehr den elitären Charakter, den die Kaiserlichen Sammlungen im eigenen Selbstverständnis und in ihrem Verhältnis zu Öffentlichkeit einnahmen, eine identitätsstiftende Wirkung des Museums kann also damals nicht vorausgesetzt werden!

Nach den napoleonischen Plünderungen, bei denen über 500 Gemälde von Wien nach Paris in das Musée Napoleon entführt wurden, die aber nach der Niederlage Napo-

leons fast zur Gänze wieder nach Wien zurückgegeben wurden, waren die Kaiserlichen Sammlungen zur Zeit des Wiener Kongresses auf verschiedene Orte verteilt, aber verhältnismäßig gut zugänglich: In der Schatzkammer, in der Alten Burg, in der Neuen Rüstkammer, im Zeughaus. Die Gemäldegalerie befand sich im Oberen Belvedere und die Ambraser Kunstkammer im Unteren, das Münz- und Antikenkabinett in der Hofburg, die Ägyptische Sammlung wurde seit 1836 ebenfalls im Unteren Belvedere aufgestellt. Mit Kaiser Franz Josef I. und dem von ihm errichteten Kunsthistorischen Museum kehren wir wieder zum Beginn unseres historischen Rundgangs durch die Geschichte der Kaiserlichen Sammlungen zurück, er hat den ausschließlich privaten Charakter der Kaiserlichen, bzw. Erzherzoglichen Sammlungen gezeigt, allerdings nur soweit sie das Kunsthistorische Museum betreffen, das Franz Josef I. bekanntlich mit den Worten eröffnen sollte: *„Es ist alles sehr schön ausgefallen, die Gegenstände kommen gut zur Geltung!“*

Mit rund 1,5 Millionen Besuchern stellen die ehemals Kaiserlichen Sammlungen an ihren verschiedenen Ausstellungsorten im Haupthaus am Ring, der Alten und der Neuen Burg, der Wagenburg im Schloß Schönbrunn und dem Schloß Ambras nach dem Schloß Schönbrunn die von den meisten Besuchern frequentierte Sammlung von Kunstschätzen dar. Als 1918 der 1. Weltkrieg verloren war, wurden die ehemals Kaiserlichen Sammlungen unter staatlichen Schutz gestellt und sämtliche Nachfolgestaaten der Österreichisch-Ungarischen Monarchie, aber auch Italien und Belgien stellten Ansprüche auf die Rückgabe österreichischen Kultur- und Kunstgutes. So wurden am 12. Februar 1919 aus der Gemäldegalerie insgesamt 66 Bilder der italienischen Delegation ausgeliefert. Eine weitere Plünderung des Kunstbestandes konnte durch eine Stellungnahme des amerikanischen Präsidenten Wilson verhindert werden. Italien verzichtete jedenfalls auf verschiedene Forderungen, nur die Königsinsignien Napoleons als König der Lombardei wurden ausgeliefert. Schwierig verliefen freilich die Verhandlungen mit Ungarn. Insgesamt mussten 147 Musealgegenstände abgetreten werden, die vor allem aus der Waffensammlung stammten. Rumänien konnte sich mit seiner Rückgabeforderung nach der Krone von Stefan Bocskay, die bereits 1610 nach Wien verbracht worden war und heute noch in der Wiener Schatzkammer ausgestellt ist, nicht durchsetzen. Von 1921 an führte das Kunsthistorische Museum kurz den Namen Kunsthistorisches Staatsmuseum in Wien. Die in den frühen zwanziger Jahren herrschende wirtschaftliche Not bereitete auch den Museen große Schwierigkeiten. So wurde damals unter anderem erwogen die, bis heute neben der Tapisserien-Sammlung im Patrimonio Nacional in Madrid bedeutendste Tapisseriensammlung zu veräußern. Ein Vorhaben, das allerdings auf Grund großer Proteste von Seiten der Öffentlichkeit, vor allem aber von der Künstlerschaft, scheiterte, zeigt dennoch dadurch auch das Unverständnis, dem damals die neuen Eigentümer den Museen gegenüber standen, mehr als deutlich. Die finanzielle Unterstützung der kunsthistorischen Sammlungen war lächerlich gering, und immerhin sollte diese Situation auch Gegenstand eines Zeitungsartikels werden, als am 23. August 1928 in *Der Abend* zu lesen war: *„Nicht als ob das Geld nicht da wäre, das Museum hatte im vergangenen Jahr 93.000,- Schilling an Besichtigungseinnahmen, davon erhielt das Museum insgesamt 36.000,- Schilling. Die restlichen 57.000,- Schillinge verschlang das Finanzministerium.“*

Für Auslandsreisen standen 1925 insgesamt 900,- Schilling zu Verfügung, das ist etwa der Gegenwert für eine Schiffskarte zu den österreichischen Ausgrabungen in Ägypten. Zusätzliche Finanzmittel sollten durch den Verkauf durch Dubletten erzielt werden, wobei die den Sammlungen durch Tausch und Verkauf zugefügten Verluste damals weit größer waren als der vermeintliche Gewinn. So wurden unter anderem der Inventarbestand des Monturdepots durch den Verkauf von mehr als zweihundert historisch wertvollen Hofuniformen und Livreen auf unwiederbringliche Weise dezimiert. Eine räumliche Erweiterung für die unter größter Raumnot leidenden Sammlungen konnte letztendlich durch die Heranziehung des Gebäudes der Neuen Burg erreicht werden, in die sowohl die Sammlung Alter Musikinstrumente als auch die Waffensammlung übertragen wurde. In einem Vorgriff auf die spätere Entwicklung sei hier auch die 1978 erfolgte Übertragung des Ephesos-Museums in die Räumlichkeiten der Neuen Burg angeführt, das bis dahin teilweise im so genannten Theseus-Tempel untergebracht war. Trotz der Erwerbung verschiedener wichtiger Privatsammlungen war die Zwischenkriegszeit nicht nur von großen finanziellen und räumlichen Problemen gekennzeichnet, sondern auch von einem mangelnden Interesse von Seiten der Politik, aber auch von Seiten der Öffentlichkeit. Nicht zuletzt war dafür auch die Ausrichtung der Museumsarbeit, der in den Sammlungen beschäftigten Museumsbeamten, verantwortlich, die sich stets in erster Linie der Wissenschaft verpflichtet gefühlt hatten und sich den Institutsvorständen der Universität als gleichrangig empfanden. Die Hinwendung zu einer offensichtlich nicht besonders interessierten Öffentlichkeit stand nicht im Vordergrund der Museumspolitik. Vom damals wichtigsten Museumsbeamten, dem Kunsthistoriker und Museumsfachmann Prof. Hans Tietze stammt die Feststellung:

„Dass unsere Museen nicht so populär sind, wie es ihrem Wert und Rang entsprechen würde, und wie ähnliche Anstalten an anderen Orten es sind, läßt sich nicht in Abrede stellen. Die Zahl der Besucher an sich ist eine allzu geringe und sie sinkt noch beträchtlich, wenn man die Gruppen der neugierigen Reisenden und die berufsmäßig Interessierten in Abzug bringt, dann bleibt für das allgemeine Publikum, für das Volk, so gut wie Nichts übrig.“

Und weiter heißt es:

„Wer die gold- und marmorgleißenden Museumspaläste auf dem Burgring betritt mit den angehäuften Kostbarkeiten und Raritäten, bei denen nur hier und da eine klärende Beschriftung dem Ungelehrten eine Hilfe zum Verständnis bietet, der wird allerdings den Eindruck eines prunkvollen Mausoleums nicht los.“

Inzwischen waren also die Besuchszahlen noch weit unter 100.000 gesunken, die finanzielle Lage steuerte einer Katastrophe entgegen. Neuerwerbungen konnten nur durch den Abverkauf, bzw. Tausch eigener Sammlungsbestände durchgeführt werden.

Die traurige Zeit des Nationalsozialismus war vor allem durch die Entführung der Reichskleinodien nach Nürnberg gekennzeichnet, die bekanntlich nach dem Ende des 2. Weltkriegs wieder in die Weltliche Schatzkammer in der Alten Hofburg zurückgebracht wurden. Insgesamt sind sowohl der 1. als auch der 2. Weltkrieg ohne besondere

Verluste des Kunstbestandes überstanden worden, auch wenn in den letzten Kriegstagen des 2. Weltkrieges 1945 das Gebäude am Ring von mehreren Bombentreffern schwer beschädigt worden war. Zur Hebung der finanziellen Möglichkeiten des Kunsthistorischen Museums wurde eine in Museumskreisen heftig umstrittene Wanderausstellung organisiert, die in insgesamt 17 Städten Europas und der USA von mehr als 4,5 Millionen Besuchern gesehen wurde. Dass der Reingewinn der Ausstellungen nicht nur für den Ankauf von Insulin und anderen lebenswichtigen Medikamenten verwendet wurde, ist begründbar, aber der beachtliche Überschuss der Amerika-Ausstellungen floss in den ordentlichen Bundeshaushalt. Auf Beschluss des Ministerrats kamen die Gelder dem beschleunigten Wiederaufbau der Wiener Staatsoper zu, die am 5. November 1955 mit Ludwig van Beethovens *Fidelio* eröffnet wurde. Damals war das Kunsthistorische Museum noch immer eine Baustelle. Insgesamt dauerte es 15 Jahre bis das Kunsthistorische Museum dem Publikum wieder im vollen Umfang zur Besichtigung offen stand. Eine identitätsbildende Funktion des Kunsthistorischen Museums, bzw. eine bewusste gesellschaftliche Einbindung dieser so bedeutenden Sammlungsbestände oder gar eine politische Bewusstseinsbildung war jedenfalls nicht feststellbar. Die Zeit der siebziger und achtziger Jahre brachte in manchen Bereichen eine Konsolidierung, unter anderem wurde 1987 die Geistliche und Weltliche Schatzkammer neu gestaltet und eröffnet. Dennoch blieb der kulturpolitische Stellenwert des Kunsthistorischen Museums im Gegensatz zu jenem von Staatsoper oder Burgtheater nach wie vor bescheiden. Zusammenfassend könnte man sagen, dass das Kunsthistorische Museum als besonderer Sammlungsort und wissenschaftliche Pflegestätte eines bedeutenden Teils der künstlerisch-kulturellen Hinterlassenschaft Europas bis zum Ende der Monarchie anerkannt und ein ruhender Pol im immer schneller sich drehenden Karussell des internationalen Museums- und Ausstellungswesens gewesen war. Mehr oder weniger unbeeindruckt von den Entwicklungen in den westlichen Nachbarländern, vor allem in der damaligen Bundesrepublik Deutschland und in der Schweiz, wo innerhalb kürzester Zeit ganze Museumsviertel aus dem Boden gestampft und auch die meisten bedeutenden Museumsbauten adaptiert und auf den neuesten Stand museologisch-technischer Entwicklung gebracht wurde, blieb das Kunsthistorische Museum in bewusster Verhaltenheit seiner vornehmen Zurückhaltung treu. Das fehlende politische und öffentliche Interesse an unserem Museum insgesamt führte freilich zu kaum mehr akzeptablen bau-, klima- und sicherheitstechnischen Defiziten, die eine verantwortungsvolle Museumsarbeit immer schwieriger machten.

So war es die große Herausforderung der neunziger Jahre das Kunsthistorische Museum und seine Sammlungen verstärkt in das öffentliche Bewusstsein einzubringen. Es als einen Bestandteil des gesellschaftlichen Diskurs zu einem Begegnungsort von Jung und Alt, von Gebildet und Ungebildet, von Schulklassen und Senioren, also von jedermann zu machen und vor allem das Wiener Publikum, das gegenüber dem Kunsthistorischen Museum seit jeher eine gewisse respektvolle Zurückhaltung entgegenbrachte, auf die Bedeutung dieses Museums hinzuweisen. Während in den siebziger und achtziger Jahren nur wenige Ausstellungen ein breites Interesse der Öffentlichkeit für sich verbuchen konnten, so vor allem Ausstellung *Prag um 1600* im Jahre 1988/89, sollte mit der Ausstellung *Das Gold aus dem Kreml*, die im Juni 1991 eröffnet wurde, der Beginn

einer reichhaltigen und äußerst öffentlichkeitswirksamen Ausstellungstätigkeit gesetzt werden, die bis heute anhält. Die Umwegrentabilität der Ausstellungen, und nicht nur in finanzieller Hinsicht, sondern vor allem in Bezug auf die wachsende Kenntnisnahme der Tätigkeiten des Kunsthistorischen Museums, sollte nicht nur eine zum Teil atemberaubende Steigerung mit sich bringen, sondern auch allmählich das kulturpolitische Interesse der verantwortlichen Parlamentarier bzw. des Kulturministeriums mit sich bringen. So gelang es bei Sonderausstellungen nicht nur prominente Eröffnungsredner aus Politik, Wirtschaft und Kunst zu gewinnen, sondern vor allem auch das Wiener Publikum in die Ausstellungssäle zu locken, das bei manchen Sonderausstellungen bis zu 75% des Gesamtbesucherstandes einnehmen sollten. Die Herausbildung eines eigenen *Vereins der Freunde des Kunsthistorischen Museums*, der heute über 6.000 Mitglieder zählen kann, war ein weiterer Schritt in die Vergesellschaftlichung des Kunsthistorischen Museums und der daraus sich ergebenden identitätsstiftenden Wirkungsweise. Die eingangs geschilderte mediale Aufmerksamkeit, die nicht nur dem Kunsthistorischen Museum, sondern auch den übrigen Museen in Wien, ja in ganz Österreich zu teil wird, lässt sich ohne jenes vereinnahmende Interesse an der Museumspolitik, das letztlich als Ergebnis einer identitätsstiftenden Funktion aufgefasst werden kann, nicht erklären. Sicher, das Kunsthistorische Museum ist kein österreichisches Nationalmuseum im engeren Sinn, sondern weit mehr.

Betrachtet man den internationalen Stellenwert, den das Kunsthistorische Museum in den letzten 15 Jahren einzunehmen bemüht war und setzt dies auch in Bezug zu den Entwicklungen zu einem immer größer werdenden Europa, so bleibt die Feststellung, dass das Kunsthistorische Museum für einen großen Teil der Besucher, vor allem aus den ehemaligen Oststaaten, ein wesentliches Besuchziel ist. Die bis vor wenigen Jahren durchgeführten Tage der offenen Tür am Österreichischen Nationalfeiertag, am 26. Oktober, führte seit der Wende 1990 zu einem ungeahnten Ansturm aus den angrenzenden Staaten. So wurden in den ersten Jahren an diesem Tag bis zu 40.000 Besucher allein im Haupthaus am Ring gezählt. Insgesamt stürmten über 70.000 Ungarn, Tschechen, Slowaken, und Slowenen die ehemaligen Kaiserlichen Sammlungen des Kunsthistorischen Museums. Dieser unerwartete Ansturm war wohl nicht nur Ausdruck eines Nachholbedürfnisses einer durch politische Grenzen bedingten unbefriedigten Neugierde, sondern vielleicht auch das Lebenszeichen eines teilweise in Verlust geratenen historischen Bewusstseins und der Suche nach den Grundlagen einer europäischen Identität, da, und das hat sich nach den neunziger Jahren immer wieder gezeigt, dass Kunsthistorische Museum und seine Sammlungen auf Grund der Vielfalt und Bedeutung der in ihnen vereinigten Künstler und Kunstgattungen als Gesamtkunstwerk des europäischen Kulturerbes bezeichnet werden könnte. Die im Augenblick [März 2006, Anm.] in Wien im Kunsthistorischen Museum gezeigte Ausstellung *Europa ohne Grenzen* nimmt gerade jenen Sammlungsbestand zum Ausgangspunkt eines übergreifenden Konzeptes, das die Entstehung, nicht nur der künstlerischen Vielfalt Europas nachzuvollziehen, sondern gleichsam auf den Spuren der grenzüberschreitenden Tätigkeit der Künstler die Herausbildung eines europäischen Gesamtbildes nachzuskizzieren versucht. Der Begriff „Europäische Kunst“, der in unzähligen Kunstgeschichten, trotz aller Vielfalt aller nationalen und regionalen kulturellen Ausprägungen, immer wieder auf ein

geographisch zusammengehöriges, in seiner Gesamtheit unverwechselbares Mosaik angewandt werden kann, verdankt seine Einzigartigkeit, seine Unverwechselbarkeit vor allem einem grenzüberschreitenden Entwicklungsprozess schöpferischer Ideen und künstlerischer Ausprägung. Die ab der Renaissance und in den darauf folgenden Jahrhunderten die europäische Staatenwelt dieser Zeit durchmessenden Künstler schufen ein von regionalen Strömungen, überregionalen Stilgedanken und individuellen Ausprägungen gekennzeichnetes europäisches Gesamtkunstwerk ungeahnter Mannigfaltigkeit. So ergibt sich freilich gerade aus dieser Feststellung, dass die Sammlungen des Kunsthistorischen Museums, wie wir sie eben paraphrasierend vorgeführt haben, keineswegs als Bestandteil eines österreichischen Nationalmuseums aufgefasst werden können, sondern dass unser Museum, trotz aller historisch bedingter Lücken, viel mehr ein europäisches Universalmuseum darstellt, dessen identitätsstiftende Wirkung weit über Österreich hinausreicht.